

El arte concreto en el Cono Sur*

Fernando Cocchiarale

Aún teniendo en cuenta la pluralidad cultural que representan los países de América Latina, es posible identificar algunos rasgos comunes respecto de la difusión del arte moderno en el continente. En las primeras décadas del siglo pasado, la comparación entre las bellas artes –cristalizadas en el poder de manera semejante a las oligarquías– y las restricciones impuestas por la realidad socioeconómica –contrapuesta a la expansión de los beneficios modernos a la mayoría de su población– marcó profundamente los movimientos de vanguardia latinoamericanos.

Si por un lado, las grandes ciudades como Buenos Aires, México, Río de Janeiro o San Pablo vivían una realidad cotidiana moderna, propiciada por su función económica, política y simbólica, o por la industrialización naciente, por otro lado la articulación orgánica de esas metrópolis con una economía predominantemente agroexportadora, socialmente retrógrada y de la cual dependían, conspiraba contra la implementación generalizada del capitalismo que en ellas se anunciaba.

Trenzada con algunos hilos de modernidad y las ataduras de una estructura arcaica, esa contradicción histórica ya señalaba, para los países, problemas urgentes sobre los cuales los artistas de la época debían pronunciarse: ¿cuál es la relación entre las cuestiones universales, nacidas en el terreno moderno de la ciudad, y las nacionales, germinadas desde hacía siglos en el suelo conservador del latifundio y el monocultivo? ¿Cómo articularlas en un proyecto cultural moderno que, cuestionando los obstáculos sociales profundamente enraizados en el pasado, mantuviese sus tradiciones?

Manifiestos modernos y nacionalistas al mismo tiempo, a pesar de ser contradictorios respecto del universalismo de las vanguardias europeas, dieron el tono de las propuestas renovadoras del arte continental de las tres primeras décadas del siglo XX. Distintos entre sí, como *Pau-Brasil* (1924) y *Antropofágico* (1928) en Brasil; *Martín Fierro* (1924), en Argentina; y la *Escuela del Sur* de Torres García (1935) en Uruguay, marcan la importancia de la cuestión nacional en el arte latinoamericano de los años 20 y 30.

* Algunas ideas centrales de este artículo fueron trabajadas en: Fernando Cocchiarale: *Arte Contemporáneo Brasileño: un ejercicio experimental de libertad. Catálogo de Suspender Instants. Art in General. New York. 1997.*

Por ello no sería inadecuado decir que la politización y la consecuente desestatización de la relación artística latinoamericana fue un factor que retrasó por casi tres décadas la difusión efectiva del arte abstracto. La invención de la forma cromática, espacial, matérica y la investigación del lenguaje inseparable de la dinámica de las vanguardias europeas, sólo pudieron florecer en el Cono Sur de América cuando el discurso nacional y social, en el que se venía dando el debate artístico, fue suplantado por el discurso plástico formal del arte constructivo¹.

Durante la segunda guerra mundial en la Argentina, y a partir de 1947/48 en Brasil, se difundieron allí las primeras vanguardia históricas². Argentina se anticipó a sus vecinos y, a partir de la guerra experimentó una extraordinaria efervescencia de las vanguardia abstractas. Epicentro de esos acontecimientos, Buenos Aires acogió los más importantes sucesos del constructivismo del continente en la década de 1940. Entre ellos, son destacables: la publicación, en 1944, del primer y único número de la revista *Arturo* (que contó con la colaboración tanto de uruguayos, como Arden Quin y Torres García; de inmigrantes que por la experiencia de vida se volvieron argentinos, como Gyula Kosice, y hasta de artistas extranjeros como la portuguesa María Helena Vieira da Silva, entonces refugiada en Río de Janeiro a causa de la guerra); la fundación de la Asociación Arte Concreto-Invención, por Tomás Maldonado (1945); la inauguración de la primera exposición de Arte Concreto Invención; el lanzamiento del Manifiesto Blanco de Lucio Fontana; el lanzamiento del Manifiesto y la realización de la primera exposición de Arte Madí, de la que participaron Rothfuss y Arden Quin (1946); la creación del Perceptismo por Alberto Malemberg y Raúl Lozza, antes vinculados al Arte Concreto-Invención; el primer número de la revista *Arte Madí Universal* que, hasta 1959, publicó ocho números (1947); la primera exposición y el primer número de la revista del grupo Perceptista (1949); el lanzamiento de la revista *Nueva Visión* por Tomás Maldonado (1951) y la publicación del libro *Qué es el arte abstracto*, del crítico Jorge Romero Brest (1953), entre otros acontecimientos.

La vanguardia constructiva argentina, por su precedencia histórica en el continente y tal vez por su proximidad geográfica, se convirtió en la única

¹ El uso de la expresión arte constructivo en el sentido de abstracto geométrico puede llevar a confusiones en el Río de la Plata, ya que la Escuela del Sur no fue abstracta. El autor la enmarca en la tradición que viene del constructivismo ruso (N. del T.)

² En este sentido, el planteo del autor es muy novedoso, ya que la historiografía del arte latinoamericano ha venido considerando como primeras vanguardias históricas a las del 20 (N. del T.)

vanguardia internacional que trabó, a lo largo de varios años, contacto con los núcleos concretistas de Río y de San Pablo, relación que todavía no fue estudiada debidamente. Registramos, por ejemplo, las conferencias dictadas por Romero Brest en San Pablo (Museo de Arte de San Pablo, 1950) y en Río de Janeiro, contemporáneas de la exposición del grupo concreto argentino (Maldonado, Lidy Prati, Girola, Iommi, Alfredo Hlito, Miguel Ocampo y Sarah Grilo-Muro) en el Museo de Arte Moderno de Río (1953). En esa oportunidad también habló Tomás Maldonado, responsable por la creación del excepcional logotipo del MAM de Río, adoptado –con pequeñas adecuaciones– hasta hoy.

Con la intención de contribuir al conocimiento, no sólo de esta relación, sino también a la comparación de estas dos contribuciones del arte del continente al arte universal, pretendemos en este breve artículo establecer algunos conceptos plástico-formales comunes a las vanguardias históricas de estos dos países sudamericanos. Es importante observar, sin embargo, que la precedencia argentina no implicó un reflejo punto por punto en las vanguardia brasileñas, entonces distribuidas entre las ciudades de Río de Janeiro y San Pablo. Concentradas en Buenos Aires, las tendencias constructivas argentinas, y también las uruguayas, no pueden ser comprendidas con la misma facilidad con la que distinguimos las vanguardias brasileñas.

Es que en Brasil las diferencias y divergencias estéticas fueron polarizadas, salvo algunas excepciones, también geográficamente: mientras San Pablo acogió al movimiento concreto más ortodoxo derivado de las ideas de Max Bill, Río de Janeiro vio florecer el neoconcretismo, fruto de un proceso experimental que rompió con la ortodoxia concreta.

Las principales vanguardias constructivas argentinas tuvieron un origen común. Surgidas en una única ciudad, es comprensible que inicialmente estuviesen congregadas en una especie de frente común, compuesto de simpatizantes del arte abstracto de diversos matices. La revista *Arturo* fue proyectada para ser una publicación de arte abstracto (1944) y el embrión de las principales vertientes de la abstracción geométrica en Argentina.

En la primera mitad de los años cuarenta, artistas como Rothfuss, Kosice, Arden Quin, Tomás Maldonado y Edgard Bayley, por ejemplo, se reunían para discutir la ruptura con la representación y, sobre todo, con el surrealismo, visto como algo mucho más literario que pictórico. El encuentro de estos jóvenes artistas con Grete Stern, fotógrafa ligada a la Bauhaus, refugiada en Buenos Aires durante la guerra, permitió su acceso a informaciones difíciles de ser obtenidas en aquellos tiempos. La Bauhaus, los constructivistas rusos, De Stijl y la Abstracción-Creación, más que revelaciones, mostraban al grupo que estaban por el camino correcto y que podían asi-

milar algunas cuestiones de esas experiencias a las propias. O sea que en el ambiente hostil que los circundaba, no estaban solos. Los creadores de *Arturo* tenían, por ello, más interés por las ideas y cuestiones de las vanguardias internacionales que por sus protagonistas.

Orientados por el concepto de invención, estos artistas realizaron en 1946 dos exposiciones: la primera Arte Concreto-Invención, en octubre, fue montada en la residencia de Pichon Rivière, psiquiatra del hospicio de Buenos Aires (Arden Quin, Eitler, Kosice, Rothfuss, Valdo Wellington, etc.); la segunda, denominada Movimiento de Arte Concreto Invención, exhibida en la casa de Grete Stern (Alejandro Havas, Arden Quin, Elizabeth Steiner, Klaus Erhardt, Kosice, Rasas Pét, Ricardo Humbert, Rothfuss, además de los fotógrafos Esteban Eitler y Grete Stern), marcó la disidencia de Tomás Maldonado, que funda Arte Concreto-Invención.

Rothfuss se oponía radicalmente a la tela rectangular, pensada por los renacentistas como una ventana cuya función era la de encuadrar una escena contenida en una perspectiva. Al romper con el soporte convencional de la pintura, Rothfuss proponía el camino inverso. En lugar de adecuarse al rectángulo del cuadro, la pintura debería obedecer a una expansión desde el interior del soporte hacia el espacio exterior y sus límites; por consiguiente, al respetar la lógica de esta expansión, se volvía irregular.

Discrepando con esa postura, Maldonado, Bayley, Caraduje, Contreras, Espinosa, Girola, Hlito, Iommi, Rafael Lozza, Raúl Lozza, Molemborg, Mónaco, Núñez, Prati y Souza pasan a integrar la disidencia a las ideas de Rothfuss y Kosice que, ya en 1946, abandonaron la denominación Movimiento de Arte Concreto Invención, adoptando *Madí* al lanzar un manifiesto del mismo nombre.

Factores heterogéneos posibilitaron la génesis del arte concreto en Brasil. La guerra y la posguerra fomentaron un movimiento migratorio de intelectuales y artistas de países como Japón, Austria y Portugal hacia Brasil. Aunque artistas como Axl Leskoschek, María Helena Vieira da Silva y Arpad Szènes no se hayan quedado en el país, su presencia por algunos años en Río de Janeiro con certeza contribuyó a la reoxigenación del medio artístico de la entonces capital brasileña. San Pablo también cobijó a artistas venidos del exterior. Kazmar Fejer, escultor húngaro, llegó al país en 1949 y enseguida se sumó al Ruptura Grupo. Hay que mencionar la radicación definitiva del pintor abstracto rumano Samsor Flexor que se instaló en San Pablo en 1948 y donde, en 1951, abre el Atelier Abstracción. Muchos disidentes que estaban en el extranjero, vuelven con nuevas ideas³. Sumadas al

³ Se refiere a los brasileños exiliados con motivo del Gobierno de Getulio Vargas. (N. del T.)

legado de los extranjeros que por aquí estuvieron, estas ideas constituirían un repertorio consistente y alternativo al realismo social típico de las dos décadas anteriores a la guerra.

Entre los retornados estaba un intelectual del porte del crítico de arte Mario Pedrosa, uno de los primeros en todo el mundo en aplicar la teoría de la Gestalt a los estudios de la génesis de las manifestaciones formales (tal como se revelaba en estado bruto un arte de los locos, de los primitivos, de los niños, por ejemplo), apto por ello para defender y estimular las primeras manifestaciones de arte abstracto y concreto surgidas en Brasil. Algunas de las exposiciones del museo del Hospital Psiquiátrico Don Pedro II (actual Museo de las Imágenes del Inconsciente) creado por la doctora Nise da Silveira, revelaban al público otro universo posible de la creación artística.

Finalmente, es fundamental comprender que el proceso de acelerada transformación operado en el arte brasileño sólo se convirtió en un éxito porque fueron creadas, en ese compacto lapso de cinco años, instituciones culturales de peso que dieron el soporte institucional necesario para la consolidación definitiva de esa transición que se operaba en el arte producido en el país. Citadas hasta la actualidad entre las más importantes del país, ellas son: los Museos de Arte Moderno de Río y San Pablo, bajo la iniciativa de Paulo Bittencourt y Ciccilo Matarazzo (1948), respectivamente; y la realización de la I Bienal de San Pablo (1951), que pasa a ser vehículo para atraer al Brasil a los principales nombres del arte internacional.

Consolidados en la posguerra, al principio de la década del 50, los grupos de arte concreto de San Pablo (Geraldo de Barros, Charoux, Waldemar Cordeiro, Fiaminghi, Sacilotto, Judith Lauand, etc.) y de Río de Janeiro (Ivan Serpa, Carvao, Amilcar de Castro, Lygia Clarck, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Weissman, Décio Viera, etc.) trabajaron, desde sus orígenes, a partir de motivaciones bastante distintas. Mientras el núcleo paulista intentaba corresponder a los principios esenciales del concretismo internacional, el carioca nunca los observó ya que sus artistas se movían en función del flujo de sus experiencias personales. Si para el primero «se trataba de otorgar al arte un lugar definido en el cuadro del trabajo espiritual contemporáneo, considerándolo un medio deducible de conceptos» (*Manifiesto Ruptura*, San Pablo, 1952), éstos últimos «se encontraban en la contingencia de rever las posiciones teóricas adoptadas hasta aquí en la etapa del arte concreto, ya que ninguna de ellas comprende satisfactoriamente las posibilidades expresivas abiertas por estas experiencias» (*Manifiesto Neoconcreto*, Río, 1959).

La trayectoria disidente del grupo de Río de Janeiro, formado en 1953 con el nombre de Grupo Frente culminó en 1959, con el surgimiento del neoconcretismo, al cual se adherirían Hércules Barsotti y Willys de Castro, de San Pablo.

Si la trayectoria de las vanguardias constructivas de Argentina y Brasil obedeció a dictámenes de sus respectivas lógicas internas y a la situación histórico-social de los dos países, siendo por ello singulares, es posible establecer algunas conexiones entre ellas: el rechazo al surrealismo y al expresionismo consta explicitado en el *Manifiesto Madí* (1946), tanto como en el *Manifiesto Ruptura* (1952); el grupo que creó el único número de la revista *Arturo* (1944) se formó como un frente en pro de la no representación, tal como el Grupo Frente de Río de Janeiro (1953), que más tarde dio origen al neoconcretismo.

También podemos establecer analogías, con la reservas que este acto implica, entre las dos vanguardias del Cono Sur. Podemos, por un lado afirmar que el universo de las cuestiones de la Asociación Arte Concreto-Invencción de Tomás Maldonado, se aproxima más al de Concretismo Paulista. No solamente por la adhesión a las idea de Max Bill, sino también por la preservación del formato rectangular o cuadrado de la ventana renacentista, en el caso de la pintura. Por otro, sin sombra de duda, son visibles las afinidades existentes entre el movimiento Madí y el Neoconcreto.

Son estos últimos los que aportan una contribución genuina al arte de los dos países para la investigación de las posibilidades de la pintura fuera del cuadro. Es curioso, por eso, que entre los movimientos argentinos, fuera justamente el grupo de Maldonado el que más intercambió experiencia con los grupos de San Pablo y Río de Janeiro. Madí, desde su nacimiento, buscó conectarse con las vanguardia internacionales, principalmente francesa. Los contactos entre este movimiento y el neoconcretismo deben haber sido esporádicos y, por ello, la influencia del primero sobre el segundo, poca o ninguna. Hay, pues, una convergencia experimental sobre el fin del cuadro y el rompimiento del marco entre los Madí (Rothfuss) y los neoconcretos (Oiticica, Clarck) o las esculturas de configuración variable de Kosice (Roiy, 1944) y las de Lygia Clark (Bichos, 1960).

Falta, por ahora, hacer una observación más. La que diferencia los resultados de esa convergencia. La forma recortada e irregular de Rothfuss, pensada como alternativa al plano rectangular pictórico, resulta de una expansión nacida desde adentro de la pintura hacia los límites exteriores. Para los neoconcretos la alternativa se da en dos etapas, la primera integra el cuadro como forma del mundo (*El fondo es el mundo. Teoría del no objeto*, Ferreira Gullar, 1960), es decir trabaja el espacio límite entre el cuadro y la pared, por ejemplo. Al final de la década del 50, sobre todo en Hélio Oiticica, la pintura sale del cuadro y de la pared hacia el propio espacio real.

Traducción del portugués de May Lorenzo Alcalá